

「白い闇」に抱かれるもの —『最後の大君』に関する一考察—

山路 雅也

序

クリスマスを間近に控えた1940年12月21日、F・スコット・フィッツジェラルド（F. Scott Fitzgerald）は唐突にその44年の生涯の幕を下ろすこととなる。それはそれまでの放埒な生活が崇めての創作力の枯渇及び精神病の妻の高額な治療費や名門大学に通う愛娘の教育費の捻出等の経済的困窮に喘ぎ苦しんだ彼が一念発起し、単身映画の都ハリウッドに赴くと不慣れなシナリオ書きに身を擦り減らせた挙げ句のことであった。

その早すぎる晩年においてフィッツジェラルドは『最後の大君』（*The Last Tycoon* 1940）の執筆に心血を注ぐも、自身の死により図らずもそれは未完で終わってしまう。故に『大君』とは、不遇のただ中にあった作者が起死回生を賭け己が命と引き換えに渾身の力を振り絞った白鳥の歌と言えるかもしれない。当初の予定のおおよそ半分まで書き進められながら未完に終わってしまった『大君』ではあるが、畏友エドモンド・ウイルソン（Edmund Wilson）が整理した作者の「覚え書き」を添えた形で、それは1941年日の目を見ることとなる。ウイルソンは『大君』に寄せた序文で次の様に述べている。

Scott Fitzgerald died suddenly of a heart attack (December 21, 1940) the day after he had written the first episode of Chapter 6 of his novel. The text which is given here is a draft made by the author after considerable rewriting; but it is by no means a finished version. In the margins of almost every one of the episodes, Fitzgerald had written comments—a few of them are included in the notes—which expressed his dissatisfaction with them or indicated his ideas about revising them. His intention was to

produce a novel as concentrated and as carefully constructed as *The Great Gatsby* had been, and he would unquestionably have sharpened the effect of most of these scenes as we have them by cutting and by heightening of color....

The Last Tycoon is thus, even in its imperfect state, Fitzgerald's most mature piece of work. (ix-x)

生前フィッツジェラルドはウイルソンを自身の「知的良心」(“Pasting It Together” 149)と呼んだが、そのウイルソンから『大君』を「不完全な状態にあってなお、フィッツジェラルドの最も成熟した作品」と評されたことは、この早世の作家にとって何よりの慰みとなったに違いない。

『大君』が未完である以上、我々もウイルソンに包括的且つ正確無比な見解を求めるわけにはゆくまい。しかしながら、それを「フィッツジェラルドの最も成熟した作品」とする彼の見解は果たして妥当と言えるであろうか。本論では先ず、ウイルソンが序文で「作者がとことん考え抜き、深く理解するに至った人物」(x)と評する主人公モンロー・スター(Monroe Stahr)の実相を探り、そこから『大君』に作者が凝らした意匠を明らかにしたい。続いてその意匠の反映として作中に散見する合衆国大統領たちへの言及を確認した後に、作者の「覚え書き」を検討し、ウイルソンがこの作品に示す見解の妥当性を見極めてゆきたい。

I

宛所なき青春の放浪を続けた『楽園のこちら側』(*This Side of Paradise* 1921)のアモリー・ブレイン(Amory Blaine)や『美しくも呪われし人々』(*The Beautiful and Damned* 1922)のアンソニー・パッチ(Anthony Patch)、目眩く繁栄のジャズ・エイジを背景に切ない恋愛絵巻を一途に繰り広げた『偉大なるギャツビー』(*The Great Gatsby* 1925)のジェイ・ギャツビー(Jay Gatsby)、英国ロマン派詩人ジョン・キーツ(John Keats)の哀切極まるオードの世界をその人生の内に再構築してしまった『夜はやさし』(*Tender is the Night* 1934)のディック・ダイバー(Dick Diver)等、フィッツジェラルドが生み出す主人公たちはどれもみな揃って魅惑的であり、我々読者を惹きつけて止まない。そして『大君』の主人公モンロー・

スターであるが、先に引いた通りウイルソンはその人物像を作者の熟慮の賜物と評している。フィッツジェラルドが人生の最後に「とことん考え抜いた末に創造した主人公とは一体如何なる人物なのか。

スターは映画の都ハリウッドで剛腕を振るうプロデューサーとして描かれるが、読者は先ずは彼の超人的な活躍もさることながら、その絶対的な地位に目を見張るであろう。

He spoke and waved back as the people streamed by in the darkness, looking, I suppose, a little like the Emperor and the Old Guard. There is no world so but it has its heroes, and Stahr was the hero. Most of these men had been here a long time—through the beginnings and great upset, when sound came, and the three years of depression, he had seen that no harm came to them. The old loyalties were trembling now, there were clay feet everywhere; but still he was their man, the last of princes. And their greeting was a sort of low cheer as they went by. (27)

スターの周囲では廃れかけた「古の忠誠」が未だ確と息衝いているが、それも映画製作に従事するスタジオの人々にとって彼が見紛うことなき「英雄」であるからに他ならない。彼らが交わす挨拶は「英雄」に向け発せられた「歓呼の声」と化すと、その有り様はやがては「皇帝ナポレオンと彼の親衛隊」の如き様相を呈してゆく。映画製作現場におけるスターの言葉は、「疑いや議論の対象にはなり得ぬもの」、即ち「神託」(56)に他ならずそれ故にスターは作品のタイトル通り映画の都に君臨する「最後の大君」なのである。

この様にいわゆる功成名を遂げハリウッドの映画界で絶対的な権限を行使する「英雄」としてのスターを活写する一方で、フィッツジェラルドはその素性を明らかにすることも忘れてはいない。作品の語り手であるセシリア・ブレディー (Cecilia Brady) は、若き日のスターの姿を次の様に伝えている。

He looked spiritual at times, but he was a fighter—somebody out of his past knew him when he was one of a gang of kids in the Bronx,

and gave me a description of how he walked always at the head of his gang, this rather frail boy, occasionally throwing a command backward out of the corner of his mouth. (15)

今や映画界で絶対的権力を誇るスターも本を正せば、「ブロンクスのギャング団の一員」であったというのだから凡そその御郷も知れるというものだろう。だがスターはそうした境遇に甘んじることなはなかった。このブロンクスの不良少年が逆境に屈することなく力強く独立独行していった様を、セシリアは次の様に述べている。

Though Stahr's education was founded on nothing more than a night-school course in stenography, he had a long time ago run ahead through trackless wastes of perception into fields where very few men were able to follow him. (17-18)

かつてブロンクスの街をギャング団の先頭に立ち肩で風を切って闊歩した不良少年は奮闘努力を惜しまず「道なき知覚の荒野を駆け抜けると、殆ど追隨者を許さぬ緑地に到達」し、映画産業界において「大君」として君臨する、不動の地位を築くに至ったというわけだ。

東部社会の暗い街の底で燦っていた若者が粉骨碎身の末に西部へと辿り着き、目眩く様な成功を取めるという生き様は、アメリカ史においてひと際異彩を放つ西漸運動と、その推進役とでも言うべき「セルフ・メイド・マン」を我々に強く想起させよう。「セルフ・メイド・マン」を、「逆境の中で育ちながら、また正規の教育を受けることもなく、自らの努力と幸運によって社会的に頭角を現わし、独学独行の末、生まれ持った自分の才能を十二分に発揮する人間」(渡辺 170)とするならば、モンロー・スターとは正しくそれに違いなく、そんな彼を次に掲げる「成功物語」の主人公と見做したとしても何ら差し支えあるまい。

アメリカ文学に繰り返し現れる小説の重要なパターンの一つは、すでに述べた通り、若者の「成長」をあつかったものであるが、それに劣らず、アメリカ文学において重要な意味を持つものは、若者の「成功」を主題にした小説である。「成功物語」と、通常、称されるこの

タイプの小説は、要するに、貧しい環境、ことに地方に生まれた若者が、経済的あるいは、もっと広い社会的な意味での成功を求めて大都市に飛び出し、みずからの努力と幸運によって成功する、あるいはその過程で挫折する物語であり、そのかぎりでは、けっしてアメリカ文学だけにみられる特殊なパターンでないかもしれない。しかし、「成功」に対するアメリカ人の特殊な感情、歴史的な背景を考えると、この「成功物語」はやはりアメリカ文学の特殊な現象と判断せざるを得ない。成功は、アメリカでは、ただ単に社会的な事実、現象であるにとどまらず、「アメリカの成功の夢」という決まった表現が示すように、一つの夢、神話として、アメリカ人の意識、行動に計り知れない影響をおよぼしているからである。(渡辺 156)

この様にモンロー・スターは「アメリカの成功の夢」を具現する「セルフ・メイド・マン」の鑄型に寸分の狂いもなく嵌まり込むわけだが、ここで注視すべきはその按配が赤裸に過ぎることであろう。フィッツジェラルドがこの主人公を余りにも紋切型に「アメリカの成功の夢」の具現者然と描出しているところに、作者の思惑の一端が見え隠れするのである。

II

更に見落としてならぬのは、まるで判を押したかの様に「セルフ・メイド・マン」然として描かれる主人公に執拗に付着する、その極端な脆弱振りだ。映画製作に理想を追い求め非妥協的に取り組む余りスターがその身を擦り減らせてゆく様が作品の随所に描かれている。それにより大概の読者は主人公の最期がそう遠くはないことを漠然と予感するわけだが、それはスターが主治医のバア（Baer）医師と会話を交わす場面で確信に変わろう。

No, he wouldn't [get better], Baer thought.... He was due to die very soon now. Within six months one could say definitely. What was the use of developing the cardiograms? You couldn't persuade a man like Stahr to stop and lie down and look up at the sky for six months. He would much rather die. (108)

スターは「ほどなく死ぬ筈」であり、しかもそれは確実に「6か月以内」であるという。余命幾許もない敏腕プロデューサーが身を賭して映画製作に全身全霊を傾ける姿は、なるほど悲劇性を帯び何がしかの感興を誘うに違いない。だがこうした主人公の脆弱振りは極めて不自然と言わざるを得まい。スターは映画界に確固たる地位を築き上げ、今もって超人よろしく八面六臂の大活躍を遂げ難題を悉く解決して見せている。そして何よりも彼は未だよわい30代半ばの働き盛りであった筈だ。

この若き「大君」の脆弱振りは更に不自然さを増してゆく。第6章においてスターは作家組合との折衝の関係で共産党員の若者と会見するが、あろうことか、その場で泥酔し若者を挑発するとしたたかに打ちのめされてしまう。ここで若者はこの映画界の絶対権力者に対し

“Is *this* all? This frail half-sick person holding up the whole thing.”
(127)

といった想いを抱くのだ。スターとは「親衛隊」の熱狂的な「喝采」に包み込まれる映画界の「皇帝」ではなかったのか。その彼が名もない若者にいとも簡単に捻じ伏せられ「皇帝」の地位から引き摺り降ろされると「ひ弱な半病人」と化してしまうと言うのだ。これ程弱々しくその生存すら危ぶまれているというのに、一步撮影所に足を踏み入れ映画製作に当たった途端、強大な権力を誇る「大君」と化すというのだから、その脆弱振りの不自然さは如何ともし難い。

そしてここにスターの実相が明らかになろう。スターが「皇帝」としての絶対的地位を享受し得るのは、「夢の工場」と称されるハリウッドの映画製作の場に限られるのである。セシリアは撮影現場を次の様に述べている。

Under the moon the back lot was thirty acres of fairyland—not because the location really looked like African jungles and French chateaux and schooners at anchor and Broadway at night, but because they look like the torn picture books of childhood, like fragments of stories dancing in an open fire. I never lived in a house with an attic, but a back lot must be something like that, and at

night of course in an enchanted distorted way, it all comes true. (25)

モンロー・スターとは詰まるところ「お伽の国」に君臨する「皇帝」に他ならず、本質においてオープン・セットの「アフリカのジャングルやフランスの城や停泊した帆船」と何ら変わりはない。彼も映画のセット同様、紛い物なのだ。肉体や生命の維持及び労働組合活動といった現実の下では余命幾許もない「ひ弱な半病人」が「お伽の国」の「魅惑的な屈折したおもむきを帯びる」ことで、セットの張りぼてよろしく紛い物の「皇帝」と化すわけだ。スターの実相が「お伽の国」に君臨する「皇帝」という一個の虚構に過ぎないことを顕示すべく、フィッツジェラルドはこの主人公の現実世界における脆弱振りを、殊の外強調していたのである。

スターとキャサリーン・ムーア (Kathleen Moore) の恋愛のプロットもその証左として機能している。先ずは地震の発生に端を発するやや奇想天外な出会いの場からしてが映画のオープン・セットという設定であるし (25-26), 「あなたは私に惑わされているの…完全に。私のことを夢の中のものみたいに捉えているのよ」 (75) といった、スターに対する彼女の見解にもその一端が窺えよう。二人してダンスに興じれば

When she came close, his several visions of her blurred; she was momentarily unreal. Usually a girl's skull made her real, but not this time—Stahr continued to be dazzled as they danced out along the floor—to the last edge, where they stepped through a mirror into another dance with new dancers whose faces were familiar but nothing more. (73)

と描かれる通り、「彼女が架空の存在となった」刹那、彼は「眩惑され」る有様である。「お伽の国」の「皇帝」にとっては愛する女性も現実ではなく「架空の存在」であらねばならぬらしい。更に将来二人の愛の巣となるかもしれぬ建設中の自宅を案内している最中も、彼女に「実はスタジオこそが我が家なんだよ」 (82) と言って憚らぬスターとはやはり、現実世界とは対極にある映画という「お伽の国」にのみにしか生息し得ぬ一個の虚構に他ならぬのである。

III

この作品においては主人公のモンロー・スターがいわゆる「アメリカの成功の夢」の担い手である「セルフ・メイド・マン」然として描かれていること、しかもその実相が一個の虚構に過ぎぬことをこれまで明らかにした。ここに作者フィッツジェラルドが『大君』に凝らす意匠が明らかになろう。主人公を誰も見紛うこともない程の紋切型の「セルフ・メイド・マン」然と描出し、しかもそこに仮借なく紛い物のレッテルを貼り付けることとは、『大君』においてはその主人公が具現する「アメリカの成功の夢」そのものが胡乱なるものと見做されていることに他ならない。

『大君』では合衆国大統領に関する記述が散見するが、それらもまたそうした意匠の反映と見做すべきであろう。民主主義国家アメリカを統治する最高責任者である大統領、とりわけ民衆の政治参加が加速した19世紀以降に自らの才覚と運を最大限に活かしこの自由と平等の国の頂点へと上り詰めた者たちは「アメリカの成功の夢」の申し子に他ならず、それを胡乱なものに見做す作者は彼らに嘲笑的な視線を送り、時にその扱いは辛辣を極めることとなる。

先ずはアンドリュー・ジャクソン（Andrew Jackson）が槍玉に挙げられる。「ジャクソニアン・デモクラシー」で言わずと知れた第7代大統領である。第1章で語り手のセシリアは作家のワイリー・ホワイト（Wylie White）、元映画会社社長で今ではすっかり落ちぶれたマニー・シュワルツ（Manny Schwartz）らとハリウッド行きの飛行機に乗り合わせるが、生憎の悪天候で飛行機は急遽テネシー州のナッシュビルに着陸を余儀なくされてしまう。そしてナッシュビルで足止めを喰った一行が深夜時間潰しにタクシーで向かった先がハーミティッジ邸（the Hermitage）だ。ジャクソンが晩年を過ごし、その後は保存公開されている邸宅である。対英戦争で合衆国を勝利に導く武功をあげ国民的英雄となった「頑固おやじ」（Old Hickory）ことジャクソンが、サウスカロライナ州出身の貧しい開拓地に生まれ、正規の教育を受けられずとも独立独行の末に政界入りを果たし、やがては大統領へと登り詰めたことは周知の通りだ。「当時、多くのアメリカ人男性は自らを『叩き上げの人間』と見なしていたが、まさにジャクソンは彼らの代表であった」（中村 41）と指摘される所以である。『大君』における「フィッツジェラルドによる歴史上著名な大統領たちの名前

の使用」(Martin 148)に注目するロバート・A・マーティン (Robert A Martin) も次の様に述べている。

Both Jackson and Stahr...had limited educations and no inherited social positions; but Jackson is considered the first presidential model to represent the democratic ideal of birth from humble circumstances, the experience of the American frontier, military experience, belief in the common man, and devotion to democracy. (Martin 147)

マーティンの言葉を借りればジャクソンは、「アメリカの成功の夢」を具現して見せた「セルフ・メイド・マン」の「最初の大統領の見本」ということになる。

だが『大君』においてはそれが却って災いしその扱いは非礼を極めることとなる。そもそも彼らがハーミティッジ邸に向かったのは悪天候による飛行機の行き先変更と言う偶然に端を発する時間潰しの為に他ならず、ジャクソンに対する畏怖やその偉業に対する敬意からでは全くない。それは空港からハーミティッジ邸に行く道すがらの様子からも明らかだ。車中この大統領のことを、誰一人としてその名すら口の端に掛けはしない。マニーはすっかり眠り込んでしまうし、ワイリーに至っては不躰にもセシリアに向かって自分の不倫話を披露する有様だ。更にタクシーがハーミティッジ邸に到着した際の模様は次の通りだ。

...and presently the taxi turned down a long lane fragrant with honeysuckle and narcissus, and stopped beside the great grey hulk of the Andrew Jackson house. The driver turned around to tell us something about it, but Wylie shushed him, pointing at Schwarz, and we tiptoed out of the car.

“You can’t get into the Mansion now,” the taxi man told us politely.

Wylie and I went and sat against the wide pillars of the steps.

“What about Mr. Schwarz,” I asked. “Who is he?”

“To hell with Schwarz. He was the head of some combine once

—First National? Paramount? United Artists? Now he's down and out. But he'll be back. You can't flunk out of pictures unless you're a dope or a drunk.”

“You don't like Hollywood,” I suggested.

“Yes I do. Sure I do. Say! This isn't anything to talk about on the steps of Andrew Jackson's house—at dawn.”....

Wylie stared at me with really flattering appreciation—and then suddenly we were not alone. Mr. Schwarz wandered apologetically into the pretty scene.

“I fell upon a large metal handle,” he said, touching the corner of his eye.

Wylie jumped up.

“Just in time, Mr. Schwarz,” he said. “The tour is just starting. Home of Old Hickory—America's tenth president . The victor of New Orleans, opponent of the National Bank, and inventor of the Spoils System.” (10-12)

ここでアンドリュー・ジャクソンに心を寄せるのは、現役大学生のセシリアでも高等教育を受けたに違いない作家のワイリーでも元映画会社社長のマニーでもない。タクシーの運転手ただ一人だ。しかもこの運転手が邸宅の説明しようとする素振りを見せた途端、それもすっかり寝入ったマニーを起こすまいとするワイリーに遮られてしまうのだから、「ジャクソニア・デモクラシー」の立役者も形無しと言うものであろう。挙げ句の果てにワイリーが一行を前にして「さあ、ツアーの始まりだ。第10代アメリカ合衆国大統領、頑固おやじの家へようこそ」と一席ぶつに及び、ジャクソンに対する愚弄はピークを迎える。言うまでもなくジャクソンは第10代ではなく第7代大統領である。このワイリーの間違いをマーティンも見逃すことなく、

Wylie White's error in identifying Andrew Jackson as “America's tenth president” (he was actually seventh, 1829-37) suggests—since I do not believe that Fitzgerald made an error in the number or the dates—that Americans have lost a sense of self and direction

concerning their own past. (Martin 150)

と述べている。こうしてアンドリュー・ジャクソンを貶めることとは、幾世代に渡り数多の「アメリカ人の意識、行動に計り知れない影響を及ぼし」続けてきた精神的支柱を、換言すればジャクソンが具現する「アメリカの成功の夢」を蔑ろにすることに等しく、故にマーティンはこの場面を「アメリカ人が既に自分たち自身及びその過去の在り処を見失ってしまった」ことを示唆するものと指摘するのだ。

こうした大統領に対する作者の辛辣な扱いはジャクソンだけにとどまらず、第16代大統領エイブラハム・リンカーン (Abraham Lincoln) に対しても同様だ。あの「丸太小屋からホワイトハウスへ」の有名なエピソードを持ち出すまでもなく、リンカーンも「アメリカの成功の夢」を担う「セルフ・メイド・マン」の典型に違いなく、それ故にジャクソン同様、『大君』において組上に載せられる羽目になったのであろう。それは先ず、喜劇俳優マイク・ヴァン・ダイク (Mike Van Dyke) がスターと英国人作家ジョージ・ボクスレイ (George Boxley) の前でドタバタ劇のお決まりの「型」を披露する場面で現れる。

[Stahr] turned to Boxley: "Mike's a gag man—he was out here when I was in the cradle. Mike, show Mr. Boxley a double wing, clutch, kick and scam."

"Here?" asked Mike.

"Here."

"There isn't much room. I wanted to ask you about—"

"There's a lot of room."

"Well," he looked around tentatively. "You shoot the gun."

Miss Doolan's assistant, Kathy, took a paper bag, blew it open.

"It was a routine," Mike said to Boxley, "—back in the Keystone days." He turned to Star: "Does he know what a routine is?"

"It means an act," Stahr explained. "Georgie Jessel talks about 'Lincoln's Gettysburg routine.'"

Kathy poised the neck of the blown-up bag in her mouth. Mike stood with his back to her. (33)

引用にあるジョージ・ジェッセル (Georgie Jessel) とは実在のエンターテイナーであるが、マーティンはこの場面の核心を「リンカーンとゲティスバーグの事柄が、スタンダップ・コメディアンへの言及で解釈され得るだけのもの、即ち『一つのネタ』へと成り下がってしまっている」(Martin 151) と突いて見せる。「リンカーンとゲティスバーグの事柄」とは1863年6月にリンカーンが南北戦争の激戦地ゲティスバーグにおいてあの余りにも有名な戦没者追悼演説を行ったことを指していることは言うまでもなかろう。『大君』においてフィッツジェラルドは「奴隷解放宣言」と並び称されるこのアメリカ史における偉業を「スタンダップ・コメディアン」の演ずる「ネタ」と同等に扱うことでリンカーンをも貶めているのだ。

リンカーンへの言及はデンマークのアギー王子 (Prince Agge) がスタジオを見学に訪れる場面においても見られる。周知の通りリンカーンは「暗殺により神格化され」と「ギリシアのパルテノン風」の記念堂で「まるで宗教の祈りの対象のように鎮座」し、「21世紀を迎えた現在でも、国家統一の代名詞として引用されながら、偉大な大統領であり続け」ている(岩本 75)。そんなリンカーンも次の通りその玉座から引き摺り降ろされる。

Coming out of the private dining room, they passed through a corner of the commissary proper. Prince Agge drank it in—eagerly. It was gay with gypsies and with citizens and soldiers, with the sideburns and braided coats of the First Empire. From a little distance they were men who lived and walked a hundred years ago, and Agge wondered how he and the men of his time would look as extras in some future costume picture.

Then he saw Abraham Lincoln, and his whole feeling suddenly changed. He had been brought up in the dawn of Scandinavian socialism when Nicolay's biography was much read. He had been told Lincoln was a great man whom he should admire, and he hated him instead, because he was forced upon him. But now seeing him sitting here, his legs crossed, his kindly face fixed on a forty-cent dinner, including dessert, his shawl wrapped around him as if to protect himself from the erratic air-cooling—now Prince Agge, who

was in America at last, stared as a tourist at the mummy of Lenin in the Kremlin. This, then, was Lincoln. Stahr had walked on far ahead of him, turned waiting for him—but still Agge stared.

This, then, he thought, was what they all meant to be.

Lincoln suddenly raised a triangle of pie and jammed it in his mouth, and, a little frightened, Prince Agge hurried to join Stahr. (48-49)

おそらくは映画の端役であろう「フランス第一帝国時代のジプシーや市民や兵士」と一緒に「簡易食堂」に押し込まれると、「デザート付きで40セントの食事に情け深い顔をじっと向け」た末に「三角パイを急に持ち上げ口の中へ押し込め」むリンカーンにもはや「国家救済の『神』」の威厳は微塵もない。マーティンはこうした『大君』におけるリンカーンの扱いを「ハリウッドの知性の底の浅さを示す」もの (Martin 151) と見做すが、ここから汲むべきはそれだけではあるまい。「丸太小屋からホワイトハウスへ」という神話を生み出したリンカーンを「調子のおかしい冷房」の寒さに震わせた挙げ句、「ままよ、これこそがリンカーンであった」と述べられる引用に当たるに及び、我々はそれを大統領その人が具現する「アメリカの成功の夢」を胡乱なものに見做して止まない作者が凝らす意匠の表れと認めざるを得まい。

作者の意匠を反映する合衆国大統領への言及は、ジャクソンやリンカーンに止まらない。出自や境遇は別にして大統領と言う更に大きな括りで見れば、その扱いの悪辣さはスターが建設中の自宅をキャサリンに案内中に奇妙な電話を受ける場面でピークを迎える。スターが電話に出ると「彼の態度は目に見えて変」わり、その「声は熱を帯びて」キャサリンにそれが大統領からのものであると耳打ちする。だが程なく「うんざりとした表情が彼の顔に表れる」のだが、それもその筈で、電話の主が人間ではなくオランウータンであったというのだ (82-84)。話の顛末そのものは何とも稚拙極まりないものだが、しかしここで見落としてならぬのは、この奇抜な悪戯を画策したスタジオ関係者とおぼしき人物の次の発言だ。

“This is no phoney, Monroe. [The orangutan] can talk and it’s a dead ringer for McKinley. Mr. Horace Wickersham is with me here with

a picture in his hand—” (83)

この人物によると件のオランウータンは第25代合衆国大統領「マッキンリーに瓜二つ」ということであるし、スターがまんまと一杯食わされたとすれば彼はそれを時の第32代大統領フランクリン・ルーズベルト (Franklin D. Roosevelt) と思い込んだということになる。マッキンリー (William McKinley) やルーズベルトを所謂「セルフ・メイド・マン」と見做すことには、とりわけ名家出身のルーズベルトに関しては当然のことながら異論があろう。だが合衆国大統領の職に就くということは「アメリカの成功の夢」の極点に違いない。それがこともあろうにオランウータンが大統領に扮するというのだから、ここに及び大統領への侮蔑の色合いは如何ともし難いほどに濃厚となり、先述のフィッツジェラルドが『大君』において凝らしたに違いない意匠は弥が上にも明確になるというものであろう。

IV

それでは何故『大君』においフィッツジェラルドはこの様な意匠を凝らし「アメリカの成功の夢」の胡散らしさを仄めかすのか。これに関しては大方察しが付くのではあるまいか。除隊後間もない若きフィッツジェラルドが処女作『楽園のこちら側』を発表するや熱狂的な指示を受け「時代の代弁者ばかりでなく、時代の申し子という立場にまで祀り上げられ」たこと (“My Lost City” 110)、ジャズ・エイジの桂冠詩人ともてはやされ破格の稿料を得、繁栄の20年代を存分に謳歌し成功の美酒に酔い痴れたこと、好事魔多しのご多分に洩れず1929年の大恐慌を契機に「ジャズ・エイジ」が「劇的な死を遂げ」と (“Echoes of the Jazz Age” 130)、「時代の申し子」である彼も凋落を余儀なくされやがてハリウッドのシナリオ書きへと身を落とし失意の日々を送ったこと、こうした経緯を経ることであの「アメリカの成功の夢」が胡散臭さを帯び始めたであろうことは想像するに難くない。「アメリカの成功の夢」に対する幻想及びその眩惑と幻滅をその要因と捉えることが妥当であろう。

『オンリー・イエスタデイ』 (*Only Yesterday*) を記したF・L・アレン (F. L. Allen) はこの名著の中で1920年代という特異な時代を微に入り細に渡り活写して見せたが、その彼も『ビッグ・チェンジ』 (*The Big Change*) の

中で次の様に述べている。

It marked millions of people—inwardly—for the rest of their lives. Not only because they or their friends lost jobs, saw their careers broken, had to change their whole way of living, were gnawed at by a constant lurking fear of worse things yet, and in all too many cases actually went hungry; but because what was happening to them seemed without rhyme or reason. Most of them had been brought up to feel that if you worked hard and well, and otherwise behave yourself, you would be rewarded by good fortune. Here were failure and defeat and want visiting the energetic along with the feckless, the able along with the unable, the virtuous along with the irresponsible. They found their fortunes interlocked with those of great numbers of other people in a pattern complex beyond their understanding, and apparently developing without reason or justice.... As time went on there was a continuing disposition among Americans old and young to look with a cynical eye upon the old Horatio Alger formula for success; to be dubious about taking chances for ambition's sake; to look with a favorable eye upon a safe if unadventurous job, social insurance plans, pension plans. They had learned from bitter experience to crave security. (Allen 148-149)

大恐慌は「一生懸命働き、そして正しいふるまいを心掛けていれば、幸福は必ずや与えられるという考え」を粉微塵に打ち砕き、人々に「自分たちの運命が、他の大多数の人々のそれと、一つの複合体の中で組み合わされ、しかもその複合体は理解の外にあって、見たところ理性も正義もなく発達してゆくことを知ら」しめたのだから、アメリカ社会全体が「ホレイショ・アルジャー流の成功の型に皮肉な目を向け」始めたことは当然の成り行きと言えよう。

「魂の漆黒の暗闇の中では、時刻はいつも来る日も来る日も午前3時だ」(“Pasting” 145)とは、尾羽打ち枯らし凋落の只中で嘆息するこの作家が「ひび割れ」エッセイ群において思わず漏らす言葉だが、この「漆黒の暗闇」

の中でフィッツジェラルドは静かに決意表明を行っている。

I have now at last become a writer only. The man I had persistently tried to be became such a burden that I have 'cut him loose' with as little compunction as a Negro lady cuts loose a rival on Saturday night.... The old dream of being an entire man in the Goethe-Byron-Shaw tradition, with an opulent American touch, a sort of combination of J. P. Morgan, Topham Beauclerk and St Francis Assisi, has been relegated to the junk heap of the shoulder pads worn for one day on the Princeton freshman field and overseas cap never worn overseas... ("Handle with Care" 153)

「色褪せた理想」を前にフィッツジェラルドは、まるで「土曜の晩に黒人女性が恋敵との関係を断つ」かの様「何のためらいもなく」それに見切りをつけ「ガラクタの山」に遺棄すると「これで自分はやっとただの作家になった」と宣言をする。「ただの作家」になることとはいったい何を意味するのか。「ガラクタの山」と化した理想や夢の残滓を前にして彼はそれを次の様に明かす。

...the sign *Cave Canem* is hung permanently just above my door. I will try to be a correct animal though, and if you throw me a bone with enough meat on it I may lick your hand. ("Handle" 154)

ここに絶望の淵で自虐に浸る作家の姿のみを見出そうとするならば、それは皮相な見解として誹りを免れまい。「ただの作家」になることとは、肉に喰らいついた「猛犬」が骨の髄までそれを味わい尽くす様に、現実がどんな過酷なものであっても怯むことなく、一切の感傷を排しそれを直視し続けることに他ならない。この「漆黒の暗闇」の内には「アメリカの成功の夢」の死滅を諦視せんとする「ただの作家」が生息していたのだ。

V

フィッツジェラルドは『大君』においても「ただの作家」であり続けよ

うとしたのであろう。それ故彼は「アメリカの成功の夢」の死滅を示唆すべく、その担い手である主人公スターに紛い物のレッテルを貼り、また大統領たちを辛辣に扱い続けた。こうしてこの未完に終わった作品の第6章の途中までは彼は確かに「ただの作家」のままでいられた。では仮に作品が完成した暁には、フィッツジェラルドは果たしてこのまま「ただの作家」として留まり続けられたであろうか。その意味でフィッツジェラルドが遺した「覚え書き」は一考に値する。

作品の形で残る第6章の途中以降の大まかな展開を、本論の冒頭でも触れた通り我々はウィルソンがまとめた作者の「覚え書き」を通して知ることが出来る。それによると極上の映画を非妥協的に製作しようとする理想主義者のスターと、映画の質よりも売り上げを第一に考える金儲け主義のプロデューサー、ビリー・ブレイディー (Billy Brady) との対立は激化の一途を辿り、やがて渦中のスターが飛行機事故で急逝してしまう。こうした作品の展開の是非はともかくとして、その最期に関してフィッツジェラルドが遺した「覚え書き」の「飛行機の墜落」(CRASH OF THE PLANE) の項目の次の記述に注目したい。

Here I can make the best situation by an opening paragraph in which I can tell the reader that Cecilia's story ends here and that what is told now was a situation discovered by the writer himself and pieced together from what he learned in a small town in Oklahoma, from a municipal judge. That the incidents occurred one month after the plane fell and plunged Stahr and all its occupants into a white darkness. (155)

冬山の山腹に突っ込んだ機体が巻き上げる朦朧たる雪煙のうちにスターが永遠に消え去るという、荘厳とも言える悲劇性を帯びた最期だが、ここで注目すべきは主人公が抱かれるこの「白い闇」と言う表現だ。「闇」と言えば先に見た通り、フィッツジェラルドは「漆黒の暗闇」の中で「ただの作家」たらんとしていた。換言すればこの「漆黒の暗闇」の中で「アメリカの成功の夢」の死滅を諦観せんとしていた。そしてこの「白い闇」と言う表現であるが、それが修辞学で言う撞着語法と言われる対立語法となっていることは改めて言うまでもなからう。

田坂崇は作家の「精神構造に呼応するものが文体であり」、「文体的特徴はその作家の知的、感覚的、倫理的なものもふくめて、認識・思考のパターン、物の見方をあらわす」(田坂 37)との文体論的観点に立ち、フィッツジェラルド作品の考察を試みている。田坂はフィッツジェラルド作品に散見する撞着語法に注目し、その文体的特徴を「相対立する概念の結合から生まれる」ものとして捉え、と、「アンビヴァレンスという言葉に集約されるフィッツジェラルドの基本的な認識のパターンとその文体との関係」(田坂 39)を探っている。田坂の論考を援用するならば、「白い闇」とは「覚え書き」を記した時点でのフィッツジェラルドの「物の見方」を、即ちこの時点で「相対立する概念の結合」を表したものとなろう。ならば「白い闇」の内に我々がこの作家の「アンビヴァレンス」を、即ち「アメリカの成功の夢」の死滅を巡り逡巡する作家の姿を見出したとしても、それは突飛な推論とはなるまい。結局のところフィッツジェラルドは「ただの作家」にはなり切れなかったのではあるまいか。換言すれば彼は「漆黒の暗闇」に留まり「アメリカの成功の夢」の死滅を諦視し続けることに堪え切れなかったのではあるまいか。

次に見る『大君』の「覚え書き」に記される墜落事故後のエピソード及び同時期に『ノートブック』において表明される彼のアメリカ観はその証左に他ならず、それらはフィッツジェラルドの如何ともし難いアンビヴァレンスを「白い闇」の中に際立たせよう。

先に引いた「飛行機の墜落」の箇所には事故後のあるエピソードが添えられている。それによると墜落から「数か月人智も及ばず消えてしまった」(273)機体の残骸をハイキングに訪れていた三人の子供たちが山中で偶然発見する。辺りには犠牲者の贅沢品や金が散乱し、それらに目がくらんだ子供たちは「一切合切掠め取って」(275)しまう。やがて良心の呵責や自己正当化といった三者三様の反応が描かれ、そこから三人の行く末が暗示されてゆくという意図がそこにはあったらしい。このエピソードで注目したいのはジム(Jim)という少年の動向だ。彼は自分の行為を恥じると自ら裁判官のもとに赴き事の真相を全て打ち明けるのだが、そんな彼に関してフィッツジェラルドは「ジムはこの頃までには、夜遅く薪小屋に隠しておいた、スターの折り靴を取ってきて、中身を読みその人を嘆賞するまでになっていた」(157)との記述を残している。簡略な「覚え書き」故ジムが読んだ「中身」の詳細は不明だが、いずれにせよこれはスターという一

個の強力なキャラクターが少年へと継承されることの暗示に他ならず、ここに主人公モンロー・スターの、更に言えば「アメリカの成功の夢」の担い手である「セルフ・メイド・マン」の再生の気配が濃厚となるのである。しかしながら既に見た通り、『大君』において「セルフ・メイド・マン」のスターには紛い物のレッテルがしっかりと貼り付けられているのである。

次に『ノートブック』において表明されるフィッツジェラルドのアメリカ観であるが、フィッツジェラルドはそれを次の様に記している。

I look out it—and I think it is the most beautiful history in the world. It is the history of me and of my people.... It is the history of all aspiration—not just the American dream but the human dream and if I came at the end of it that too is a place in the line of pioneers. (*Notebooks* 372)

『大君』執筆時のフィッツジェラルドがこの様な大仰とも言えるアメリカニズムの横溢するアメリカ観を表明していたことに、我々は戸惑いを禁じ得まい。フィッツジェラルドは「ただの作家」として、「アメリカの成功の夢」の死滅を「漆黒の暗闇」の中で諦観していたのではなかったか。その彼が翻ってこの夢の追及が繰り返し行われたであろう「歴史」を「世界で最も美しい」と手放しで礼賛すると、この夢の不断の追及を示唆すべく、自らもそれを追い求める「開拓者たちの行列に加わ」ってみせるのである。

結び

「白い闇」が覆い隠すのは主人公の亡骸だけではないだろう。それは「漆黒の暗闇」に留まり続け「アメリカの成功の夢」の死滅を諦観し切れなかった作家の逡巡を、換言すれば肉に喰らい付く「猛犬」さながら現実を見極めんとする「ただの作家」にはどうしてもなり切れなかったフィッツジェラルドの限界をも包み隠していたのである。そしてここで我々は冒頭で掲げた本論の目標に到達することになる。ウイルソンは『大君』を作者の「最も成熟した作品」と呼ぶが、それは的を射た見解と言うよりも早世した友に寄せるウイルソンの甘い感傷と言うべきであろう。「アメリカの成功の

夢」という精神的支柱の存続を巡り作家が理想と現実の更なる相克という奈落に引き込まれる気配が濃厚なこの『大君』という作品を評するに当り我々は、「成熟」という言葉を安易に用いるわけにはゆかぬであろう。

「アメリカ人の生活には、第二幕はない」(163)とは、本作品の「覚え書き」にあるフィッツジェラルドの言葉だ。仮にもしこの作家が『大君』を完成させ、その過程でその内省が更に深化し上述の理想と現実の相克に終止符を打てたとしたならば、それこそがフィッツジェラルドの作家としての「第二幕」の幕開けに他ならず、我々はそこに開けたであろう、新たな地平の内にのみ作家の「成熟」を見出すべきなのである。

引用文献

Allen Frederick Lewis. *The Big Change: America Transforms Itself 1900-1950*. New York: Harper and Row, Publishers, 1957.

Bryer, Jackson R., Allan Margolies, and Ruth Pirogozy eds. *F. Scott Fitzgerald: new perspectives*. Athens and London: U of Georgia P, 1996.

Fitzgerald, F. Scott. "The Crack-Up," "Echoes of the Jazz Age," "Handle with Care," "Pasting It Together." In *My Lost City: Personal Essays, 1920-1940*. Ed. James L. West III. Cambridge: Cambridge UP, 2005.

—, *The Last Tycoon*. New York: Charles Scribner's Sons, 1941.

—, *The Notebooks of F. Scott Fitzgerald*. ED. Brucoli. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1972

Martin, Robert A. "Fitzgerald's Use of History in *The Last Tycoon*," In *F. Scott Fitzgerald: new perspectives*. 142-158.

岩本裕子「エイブラハム・リンカン」猿谷要編『アメリカ大統領物語』新書館, 2002, 70-75.

田坂崇「フィッツジェラルドの文体—対立表現の世界」刈田元司編『フィッツジェラルドの文学』荒地出版社, 1986, 37-49.

中村安子「アンドリュー・ジャクソン」『アメリカ大統領物語』, 40-45.

渡辺利雄『フランクリンとアメリカ文学』研究社, 研究社選書, 1987